

B. Η γλώσσα των αρχαιοελληνικών τρόπων

Οι διατονικές τροπικές κλίμακες αποτελούσαν για τον δυτικό μουσικό κόσμο ένα από τα βασικότερα και δημοφιλέστερα στοιχεία της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων. Η εκάστοτε κατανόηση και χρήση τους ποίκιλλε ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του συνθέτη και τις συμβάσεις του μουσικού ιδιώματος της εποχής. Ενώ κατά την περίοδο του κλασικισμού επικράτησαν στη μουσική σύνθεση ο μείζων και ο ελάσσων τρόπος, στον γαλλικό 19^ο αιώνα –και ιδιαίτερα στο δεύτερο ήμισυ– καλλιεργήθηκαν οι συνθήκες για μια επανένταξη και μια συστηματική χρήση των αρχαιοελληνικών τρόπων στη σύγχρονη μουσική γλώσσα. Ευνοϊκοί παράγοντες σε αυτή την τάση υπήρξαν αφενός η πρόοδος της μουσικολογικής έρευνας στο πεδίο αυτό και αφετέρου το αυξανόμενο ενδιαφέρον τόσο για την παλαιά μουσική, όσο και για την, εγχώρια ή αλλοεθνή, δημοτική μουσική. Ως εκ τούτου, η πρόσληψη αλλά και η απόδοση της ελληνικής μουσικής αρχαιότητας ήταν άμεσα συνυφασμένη με το σύνθετο πλέγμα στο οποίο η τροπικότητα είχε ενταχθεί.

i. Οι αρχαιοελληνικές καταβολές του γρηγοριανού μέλους και η θρησκευτική διάσταση της αρχαιοελληνικής μουσικής

Η χρήση των αρχαιοελληνικών τρόπων στο γρηγοριανό μέλος αποτελούσε για πολλούς ένα από τα βασικότερα δείγματα επιβίωσης του αρχαιοελληνικού μουσικού πνεύματος. Όπως είναι γνωστό, η αφομοίωση των αρχαιοελληνικών κλιμάκων στο δυτικό τονικό σύστημα υπέφερε από τη σύγχυση που προκλήθηκε (κυρίως από τους θεωρητικούς του μεσαίωνα) μεταξύ των εννοιών του τρόπου και του τόνου, γεγονός που οδήγησε στην ονομαστική και ποιοτική αναντιστοιχία μεταξύ των τρόπων της αρχαιοελληνικής μουσικής θεωρίας και αυτών του γρηγοριανού μέλους.¹ Ως εκ τούτου, είναι αυτονόητο ότι το ζήτημα της χρήσης των τρόπων στη σύγχρονη μουσική γλώσσα, αφενός, αφορούσε κατά κύριο λόγο το διατονικό τους γένος, αφετέρου, οι ίδιοι εντάσσονταν στις αρχές του τονικού συστήματος και της κάθετης

¹ Η σύγχυση αυτή είχε επισημανθεί ήδη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα από μουσικολόγους όπως οι: Rudolf Westphal και François Gevaert [βλ. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, τόμος 1, Annoot-Bracckman, Γάνδη 1875, (επανεκδ. Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim 1965), σ. 128]. οι οποίοι είχαν τονίσει ιδιαίτερα τη διαφορά μεταξύ τόνου και τρόπου στο θεωρητικό σύστημα της αρχαιοελληνικής μουσικής. Αργότερα, ο Jules Combarieu αφιέρωσε αρκετές σελίδες για το θέμα αυτό στο 16^ο κεφάλαιο του πρώτου τόμου της *Ιστορίας της Μουσικής* (ένα πολύτομο έργο που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1913 και το οποίο είχε τεράστια απήχηση γνωρίζοντας πολλές επανεκδόσεις). Βλ. Jules Combarieu, *Histoire de la musique*, τόμος 1, Armand Colin, Παρίσι 1953, σσ. 221-241.

αρμονικής σκέψης που διέκρινε τη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση. Αυτή την πρακτική φαίνεται πως επικροτούσαν και επιφανείς μουσικολόγοι, όπως ο François Gevaert, ο οποίος διέκρινε ορισμένα στοιχεία στους αρχαιοελληνικούς τρόπους που νομιμοποιούσαν μια τέτοια αντιμετώπιση. Επικαλούμενος ορισμένα λείψανα αρχαίας ελληνικής μουσικής (Υμνος στη Νέμεση και ορισμένα οργανικά αποσπάσματα), ο Gevaert σημείωνε την έντονη παρουσία των τριών φθόγγων που σχηματίζουν μια τρίφωνη συγχορδία, γεγονός που κατά τον ίδιο αποδείκνυε τον αρμονικό χαρακτήρα των αρχαιοελληνικών τρόπων. Ωστόσο, υπενθυμίζοντας ότι το διάστημα της τρίτης ήταν διάφωνο για τους αρχαίους και ότι αυτή η συγχορδία δεν παρουσιαζόταν ποτέ ως μια τρίφωνη συνήχηση, υπογράμμισε ότι «δεν θα πρέπει να αναζητούμε στους αρχαιοελληνικούς τρόπους μια αρμονική συνάφεια τόσο τακτικά και τόσο ακριβώς καθορισμένη, όσο στους δικούς μας».² Με άλλα λόγια, ο Gevaert παραδεχόταν την παρουσία ορισμένων μελωδικών στοιχείων που προσέδιδαν στους αρχαιοελληνικούς τρόπους λειτουργίες οι οποίες παραπέμπουν στην κάθετη αρμονική σκέψη του δυτικού τονικού συστήματος, κάτι το οποίο απέρριπτε κατηγορηματικά ο Fétis.³

Κατά συνέπεια, ήταν αναπόφευκτο οι θεωρίες αυτές να ερμηνευθούν κατά το δοκούν έτσι ώστε στη συνθετική δημιουργία του 19^{ου} αιώνα οι τροπικές κλίμακες να παίζουν σε αρκετές περιπτώσεις το ρόλο ενός «γραφικού» στοιχείου, μέσω της κατ' ουσίαν μελωδικής αξιοποίησής τους και της εναρμόνισής τους στο πλαίσιο των ορίων που έθετε η περιοριστική χρήση του διδύμου μείζονος-ελάσσονος. Αυτό φυσικά συνιστά μια επιφανειακή προσέγγιση του ζητήματος, η οποία συνδέθηκε κυρίως με το ρεύμα του «εξωτισμού» και τις αναφορές στο δημοτικό τραγούδι (βλ. παρακάτω) και την οποία υιοθέτησαν ακόμα και σημαντικοί συνθέτες της εποχής όπως ο Camille Saint-Saëns. Στην πραγματικότητα όμως, το ζήτημα της «ορθής» χρήσης των τρόπων τέθηκε στη βάση της «ορθής» εναρμόνισής τους στο πλαίσιο της παράδοσης του μονοφωνικού μέλους της καθολικής εκκλησίας, λαμβάνοντας υπόψη τον επαναπροσδιορισμό των αρχών και των λειτουργιών της τονικής αρμονίας που η διαδικασία αυτή επέφερε. Κατά συνέπεια, η εκάστοτε αναφορά από τους συνθέτες στο τροπικό σύστημα καθοριζόταν σε σημαντικό βαθμό από το θεωρητικό υπόβαθρο και τις αντιλήψεις που είχαν επικρατήσει στο γρηγοριανό μέλος.

Η αναβίωση και η επισταμένη μελέτη του γρηγοριανού μέλους στον 19^ο αιώνα έφερε στην επιφάνεια το ζήτημα της ορθής και εμπεριστατωμένης εκτέλεσης

² François Gevaert, *ό.π.*, σ. 162.

³ Βλ. το προηγούμενο κεφάλαιο, σσ. 94-95.

των παλαιών μουσικών κειμένων.⁴ Η επιθυμία για την αποκατάσταση της θρησκευτικής μουσικής παράδοσης εκδηλώθηκε επίσης και με την επίσημη ένταξη του γρηγοριανού μέλους στην μουσική εκπαίδευση. Ήδη το 1817 η ίδρυση της Institution royale de musique classique et religieuse από τον μουσικολόγο Alexandre Choron (1771-1834), αλλά και αργότερα, το 1853, της περίφημης École de musique classique et religieuse (γνωστής και ως École Niedermeyer) από τον θεωρητικό και συνθέτη Louis de Niedermeyer (1802-1861), έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη μελέτη και διάδοση του μονοφωνικού μέλους της καθολικής λειτουργίας. Μεταξύ των κύριων στόχων του Niedermeyer ήταν η ανάδειξη της αγνής και ανεπιτήδευτης ομορφιάς των εκκλησιαστικών ύμνων και του ανεξερευνήτου πλούτου των εκκλησιαστικών τρόπων. Το πόνημα *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* [Θεωρητική και πρακτική πραγματεία για τη συνοδεία του Γρηγοριανού μέλους], που ο Niedermeyer σε συνεργασία με τον θεωρητικό Joseph d'Ortigue (1802-1866) εξέδωσε το 1856, κλόνισε τις επικρατούσες αντιλήψεις για τη φύση και τον ρόλο της τροπικότητας. Σύμφωνα με τον Niedermeyer, η συνοδεία του γρηγοριανού μέλους έπρεπε να βασίζεται στις αρμονίες που εμπεριέχονται στον εκάστοτε εκκλησιαστικό τρόπο και όφειλε να αποδεσμευτεί από την στείρα και λανθασμένη αρμονική σύλληψη του μείζονα και του ελάσσονα. Οι θεωρίες αυτές, αν και επικρίθηκαν δριμύτατα, έθεσαν τις βάσεις για μια νέα αντιμετώπιση των εκκλησιαστικών τρόπων στη συνοδεία του γρηγοριανού μέλους, ενώ ακουσίως διαμόρφωσαν τις συνθήκες για την –υπό προϋποθέσεις– εφαρμογή τους στη μουσική σύνθεση. Ο Gabriel Fauré, ένας από τους επιφανέστερους μαθητές της Σχολής Niedermeyer, παραδεχόταν ότι «ο Niedermeyer, διδάσκοντας την τέχνη της εναρμόνισης των εκκλησιαστικών τρόπων σύμφωνα με την πραγματική τους φύση [...] παρουσίαζε νέες αρμονικές διαδικασίες, χωρίς να φαντάζεται ότι θα μπορούσαν αυτές να χρησιμοποιηθούν εκτός της συνοδείας των εκκλησιαστικών ύμνων».⁵ Στην ουσία ο Niedermeyer διαμόρφωσε το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο οι προγενέστερες αλλά και οι σύγχρονες τροπικές αναζητήσεις των André Grétry, Hector Berlioz και Charles Gounod έβρισκαν την πρακτική τους επιβεβαίωση. Η διεύρυνση της τονικότητας, μέσω της αξιοποίησης των νέων δυνατοτήτων που προσέφερε η τροπικότητα, αποτέλεσε ένα από τα

⁴ Πρωτοπόροι στον τομέα αυτό υπήρξαν οι μοναχοί του αβαείου της πόλης Solesmes της βόρειας Γαλλίας με προτεργάτες τους Dom Prosper Guéranger (1805-1875), Dom Joseph Pothier (1835-1923) και Dom André Mocquereau (1849-1930).

⁵ Marie-Louise Boellmann-Gigout, «L'École de musique classique et religieuse. Ses maîtres, ses élèves», *Histoire de la musique*, τόμος 2, Alexis Roland-Manuel, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1963, σ. 849.

βασικότερα χαρακτηριστικά της εξέλιξης της αρμονικής γλώσσας στη Γαλλία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με κυρίαρχες μορφές τους Emmanuel Chabrier, Gabriel Fauré και Claude Debussy.

Στο πλαίσιο αυτό, η ευρεία χρήση των εκκλησιαστικών τρόπων στη μουσική σύνθεση δεν περιελάμβανε αναγκαστικά αναφορές θρησκευτικού, αρχαϊκού ή εξωτικού περιεχομένου. Ωστόσο, αυτή αποτέλεσε μια αρκετά δημοφιλή μέθοδο προκειμένου να αποδοθεί το κατάλληλο χρώμα που επιθυμούσε ο εκάστοτε συνθέτης, καθώς τα αισθητικά χαρακτηριστικά των τρόπων ευνοούσαν τέτοιου είδους παραπομπές. Κατά συνέπεια, η σύνδεση των εκκλησιαστικών τρόπων –και κατ' επέκταση του θρησκευτικού στοιχείου– με το αρχαιοελληνικό πνεύμα ήταν σχεδόν αυτονόητη, τόσο στους μουσικούς κύκλους, όσο και στον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο. Το ρομαντικό βλέμμα του Chateaubriand αντανakλά όχι μόνο τις ελλείψεις μουσικές του γνώσεις, αλλά και την ευρύτερη εικόνα της ελληνικής αρχαιότητας που είχε καλλιεργηθεί ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα:

Εάν η ιστορία δεν απεδείκνυε το γεγονός ότι το γρηγοριανό μέλος είναι το υπόλειμμα αυτής της αρχαίας μουσικής για την οποία διηγούνται τόσα θαυμαστά πράγματα, θα έφθανε μόνο να εξετάσει κανείς την κλίμακά του ώστε να πεισθεί για την μακρινή του καταβολή. [...] [η κλίμακα αυτή] δεν ξεπέρναγε το διάστημα της πέμπτης, ξεκινώντας από το ντο: ντο, ρε, μι, φα, σολ.⁶

Στο ίδιο πνεύμα, η θρησκευτική λατρεία του Ernest Renan προχωρά σε εικασίες που κάθε ρομαντική ψυχή αναζητούσε να επιβεβαιώσει:

[...] τι είναι το γρηγοριανό μέλος, αν δεν είναι η μεγάλη, η αληθινή μουσική, η μουσική των Ελλήνων; [...] είναι πράγματι βέβαιο ότι εάν η μουσική σημειογραφία των Ελλήνων είχε φθάσει σ' εμάς σε μια πλήρως κατανοητή μορφή, θα διαπιστώναμε ότι η μουσική τους ήταν της ίδιας τάξης με τη γλυπτική τους και ότι σε αυτή την τέχνη, όπως και σε όλες τις άλλες, η Ελλάδα έδωσε το μέτρο του μεγαλείου, της ευγένειας, της απλότητας: ό,τι κυριεύει βαθιά την ψυχή και την ανυψώνει αβίαστα.⁷

⁶ François René Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Maurice Regard, επιμ., Gallimard, Παρίσι 1978, σ. 789.

⁷ Ernest Renan, «Souvenirs d'un vieux professeur allemand», *Journal des débats*, 22 Φεβρουαρίου 1854, στο Ernest Renan, *Œuvres complètes*, τόμος 2, Henriette Psichari, επιμ., Calmann-Lévy, Παρίσι, χ.χ., σσ. 220-221.

Αρκετά αργότερα, ο μουσικολόγος René Dumesnil έθεσε το θέμα ξεκάθαρα, ανακυκλώνοντας τα στερεότυπα του παρελθόντος:

Το γρηγοριανό μέλος είναι απλώς η επιβίωση της αρχαίας [ελληνικής] μουσικής, επεκτείνοντας και ζωογονώντας τους τρόπους στους οποίους τραγουδούσαν οι σύγχρονοι του Περικλή.⁸

Τα σοβαρά σφάλματα, οι αοριστίες και οι ανακρίβειες, που εντοπίζονται στις δηλώσεις αυτές δεν αναιρούν το προφανές γεγονός ότι κοινή πεποίθηση αποτελούσε, αφενός, ότι η αρχαιοελληνική μουσική συνιστά «την πηγή και το σημείο εκκίνησης όλης της [δυτικής] μουσικής παράδοσης από τον Μεσαίωνα έως σήμερα»,⁹ αφετέρου, ότι η ίδια είχε αναμφισβήτητα μια θρησκευτική διάσταση. Στο πλαίσιο αυτό, η αναφορά στο τροπικό σύστημα του γρηγοριανού μέλους έπαιξε τον ρόλο του ομφάλιου λώρου με την απόμακρη ελληνική αρχαιότητα. Η συνειδητοποίηση της αδυναμίας του δυτικού μουσικού ιδιώματος να ενσωματώσει, να αφομοιώσει και να αξιοποιήσει τις ιδιαιτερότητες της αρχαίας ελληνικής μουσικής ευνόησε την προσφυγή στους εκκλησιαστικούς τρόπους και την προβολή αυτών ως γνήσια μετουσίωσή της. Κατά συνέπεια, οι οποιεσδήποτε παραποιήσεις ή αλλοιώσεις του αρχαιοελληνικού μουσικού πνεύματος στη θεωρία και πρακτική του γρηγοριανού μέλους, είτε αγνοήθηκαν, είτε παραμερίστηκαν προκειμένου να αναδειχθούν οι υποτιθέμενες κοινές αισθητικές τους ποιότητες: έκφραση του μεγαλειώδους, θρησκευτική ευλάβεια, ασκητική λιτότητα, απλότητα στην έκφραση αγνών και ευγενών συναισθημάτων.

Μεταξύ των περιπτώσεων όπου η υιοθέτηση ενός τροπικού μουσικού ιδιώματος συνδέεται άμεσα με αρχαιοελληνική αναφορά, το έργο του Ernest Chausson, *Hébé*, [Hβη] op.2 n°6 (1882) για φωνή και πιάνο κατέχει μια ξεχωριστή θέση. Ο συνθέτης δίνει τον υπότιτλο: «Chanson grecque dans le mode phrygien» [«Ελληνικό τραγούδι σε φρύγιο τρόπο»].¹⁰ Το ποίημα της Louise Ackermann¹¹

⁸ René Dumesnil, *Portraits de Musiciens Français*, Plon, Παρίσι, 1938, σ. 85.

⁹ François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la Musique*, τόμος 1, Firmin Didot, Παρίσι 1869, (επανεκδ. Georg Olms Verlag, Hildesheim 1983), σ. 149.

¹⁰ Εδώ οι προθέσεις του Chausson είναι σαφείς, καθώς κάνει μια άμεση αναφορά στον φρύγιο τρόπο των αρχαίων Ελλήνων.

αναφέρεται στην ελληνική θεότητα της Ήβης, προσωποποίησης της νεότητας και οινόχου των θεών. Ακολουθώντας πιστά το ποιητικό κείμενο, ο Chausson υιοθετεί την κατάλληλη αρμονική γλώσσα προκειμένου να αποδώσει τις διαφορετικές αισθητικές ποιότητες του τονικού και του τροπικού συστήματος. Η αναφορά στην Ήβη και στους θεούς συνοδεύεται από τη χρήση του φρύγιου τρόπου:

Ernest Chausson, *Hébé*, μμ. 1-9.

Είναι φανερό ότι η τροπικότητα εκδηλώνεται εκτός των περιοριστικών αρχών του αρμονικού ιδιώματος της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης και συνάπτει στενές σχέσεις με τη μελωδική γραφή του γρηγοριανού μέλους. Η στατική και σχεδόν ιεροτελεστική διάθεση που εκπέμπουν τα μέτρα αυτά –όπου η Ήβη προσφέρει στους θεούς το νέκταρ– ανατρέπεται στα αμέσως ακόλουθα, όπου ο Chausson επιφυλάσσει για τους

¹¹ Louise Ackermann (1813-1890): γαλλίδα ποιήτρια της οποίας το έργο διακατέχεται από έναν φιλοσοφικό πεσιμισμό και αθεϊσμό. Το εν λόγω ποίημα ανήκει στη συλλογή *Contes et Poésies*, Hachette, Παρίσι 1863, σσ. 279-280.

κοινούς θνητούς –και την επιθυμία τους να δοκιμάσουν το ελιξίριο της νεότητας– μια τονική λυρική μελωδία συνοδευόμενη από μια σειρά αρπισμών:

Ernest Chausson, *Hébé*, μμ. 10-15.

Η εναλλαγή αυτή επαναλαμβάνεται αρκετές φορές αντανakλώντας με αυτό τον τρόπο την συμβολική χρήση των μουσικών αυτών ιδιωμάτων: η τροπικότητα αρμόζει στην αποστασιοποιημένη έκφραση των θεϊκών ιδιοτήτων¹² –στην προκειμένη περίπτωση την αθανασία που προσέφερε το νέκταρ– ενώ η αναφορά στο σύστημα του μείζονος-ελάσσονος τρόπου αποκτά γήινα χρώματα εκφράζοντας την παροδικότητα και τις αδυναμίες της ανθρώπινης φύσης.¹³

ii. Το ευρωπαϊκό δημοτικό τραγούδι ως φορέας των αρχαιοελληνικών τρόπων

Εκτός όμως από τις θρησκευτικές παραπομπές, η γαλλική μουσική ανακάλυπτε εκ νέου την ιδιάζουσα ομορφιά της τροπικότητας και μέσα από το δημοτικό τραγούδι. Η ενασχόληση των ρομαντικών με τις λαϊκές παραδόσεις είχε και τον αντίστοιχο

¹² Σύμφωνα με τον Gevaert, ο φρύγιος τρόπος αρμόζε στην εξύμνηση του Διόνυσου. Βλ. François Auguste Gevaert, *ό.π.*, σσ. 183-184. Ανάλογη χρήση του ίδιου τρόπου (αυτή τη φορά προς εξύμνηση της Αφροδίτης) συναντάται στο έργο *Hymne à Vénus* [Υμνος στην Αφροδίτη] (1889) για 2 γυναικείες φωνές, βιόλα, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο, φαγκότο και άρπα του Pierre de Bréville (1861-1949).

¹³ Για την τεχνική με την οποία ο Chausson καταφέρνει να περάσει από το τροπικό στο τονικό περιβάλλον βλ. τη σύντομη ανάλυση του Henri Gonnard στο: Henri Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Honoré Champion, Παρίσι 2000, σ. 191.

αντίκτυπο στην εθνομουσικολογική έρευνα. Από τους πρώτους που ενδιαφέρθηκαν για τον μουσικό πλούτο των δημοτικών τραγουδιών ήταν ο συνθέτης και μουσικογράφος Lenoir de La Fage (1801-1862) με τη μελέτη του *De la chanson considérée sous le rapport musical* (Παρίσι 1840). Ωστόσο, η πρώτη συστηματοποιημένη έρευνα και καταγραφή δημοτικών τραγουδιών πραγματοποιήθηκε στη Γαλλία κατόπιν του υπουργικού διατάγματος του Hippolyte Fortoul που εκδόθηκε στις 13 Σεπτεμβρίου 1852.¹⁴ Έως το 1877 είχαν εκδοθεί έξι τόμοι με δημοτικά τραγούδια από τις περισσότερες περιοχές της Γαλλίας.¹⁵ Πρέπει να σημειωθεί όμως ότι το ενδιαφέρον για τη δημοτική μουσική και άλλων χωρών είχε ήδη ανακινηθεί, είτε ως κομμάτι αυτού του φαινομένου που γενικότερα ονομάστηκε «εξωτισμός», είτε από μεμονωμένες προσωπικές έρευνες, τόσο σε μουσικό, όσο και σε φιλολογικό επίπεδο.

Στο πλαίσιο αυτό και όσον αφορά την περίπτωση της Ελλάδας, η δημοσίευση από τον ιστορικό και φιλόλογο Claude Fauriel (1772-1844) των δύο τόμων της συλλογής *Chants populaires de la Grèce moderne* [Λαϊκά τραγούδια της σύγχρονης Ελλάδας] (1824-1825) σε γαλλική μετάφραση αποκάλυπτε τον ποιητικό πλούτο της ελληνικής παράδοσης. Κατακυριευμένος από το πνεύμα του φιλελληνισμού της εποχής, ο Fauriel υποστήριζε την συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού, καθώς θεωρούσε τα έθιμα της ελληνικής λαϊκής παράδοσης ως προέκταση και μετεμφύχωση των αντίστοιχων αρχαιοελληνικών.¹⁶ Οι απόψεις του Fauriel είχαν μεγάλο αντίκτυπο τόσο σε εκείνους που, με το ξέσπασμα της Ελληνικής Επανάστασης, ήλπιζαν σε μια αναγέννηση της Ελλάδας του Περικλή, όσο και στις μετέπειτα επιτόπιες εθνομουσικολογικές έρευνες.

¹⁴ Ο.π., σ. 15.

¹⁵ Πολλοί συνθέτες και θεωρητικοί συμμετείχαν ήδη από το 1860 σε αυτή τη συντονισμένη προσπάθεια καταγραφής και συλλογής του εθνικού μουσικού πλούτου. Ο καταμερισμός της έρευνας είχε ως εξής: Bourgault-Ducoudray (Βρετάνη), Bigarne και Emmanuel (Βουργουνδία), Puymaigre (Λορραίνη), Tiersot (Bresse), d'Indy (Vivaraire), Canteloube (Quercy). Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση του συνθέτη, μουσικογράφου και βιβλιοθηκάρου του Conservatoire του Παρισιού την περίοδο 1876-1908 Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) του οποίου οι εναρμονίσεις γαλλικών δημοτικών τραγουδιών (*Chansons populaires des provinces de France*, Παρίσι 1860) και οι μελέτες του (*Opuscules sur la chanson populaires et sur la musique*, Παρίσι 1874 και *La chanson populaire*, Παρίσι 1886) συνεισέφεραν σημαντικά στον τομέα αυτό. Αντίστοιχα, ο συνθέτης και μουσικολόγος Julien Tiersot (1857-1936) επιδόθηκε τόσο σε επιστημονικές μελέτες, όσο και στην έκδοση δημοτικών τραγουδιών προς χρήση στην κρατική εκπαίδευση. Αναφέρουμε ενδεικτικά: *Histoire de la Chanson populaire en France* (1889), *Les types mélodiques dans la chanson populaire française* (1894), *Programme d'un recueil de chants à l'usage des écoles primaires de France* (1893).

¹⁶ Βλ. René Canat, *L'hellénisme des romantiques*, τόμος 1, Didier, Παρίσι 1951, σσ. 239-240.

Στο ίδιο πνεύμα, ο συνθέτης και ιστορικός Louis Bourgault-Ducoudray, στην εισαγωγή¹⁷ της συλλογής του *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* [Τριάντα δημοτικές μελωδίες από την Ελλάδα και την Ανατολή] (Παρίσι, 1877),¹⁸ προέβαλλε μίαν αντίστοιχη συνέχεια στο επίπεδο του πρωτογενούς μουσικού υλικού: τη συγγένεια των κλιμάκων που χρησιμοποιούνται στην αρχαία, στη βυζαντινή και στη δημοτική μουσική των Ελλήνων. Αναγνωρίζοντας τις ιδιαιτερότητες και το διαφορετικό θεωρητικό υπόβαθρο της κάθε παράδοσης, αλλά ωστόσο χωρίς να αποφεύγει τις απλουστεύσεις,¹⁹ ο Bourgault-Ducoudray φιλοδοξούσε να αναδείξει τις κοινές τεχνικές βάσεις αυτών των τροπικών συστημάτων. Οι απόψεις του για την εναρμόνιση των δημοτικών μελωδιών ταυτίζονταν με αυτές του Niedermeyer για τη συνοδεία του γρηγοριανού μέλους: υιοθέτηση των αρμονικών ιδιαιτεροτήτων του κάθε τρόπου και εξοστρακισμός των περιοριστικών αρμονικών κανόνων του μείζονα και του ελάσσονα.²⁰ Παράλληλα, τόνισε τον εκφραστικό πλούτο και τη ζωντάνια που εμπεριέχουν οι δημοτικές μελωδίες σε αντίθεση με τη νωθρότητα του γρηγοριανού μέλους.²¹ Βασικός στόχος του Bourgault-Ducoudray –καθώς και μια από τις καινοτόμες προτάσεις του– ήταν η διεύρυνση της εκφραστικής παλέτας της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας μέσω της γόνιμης επαφής των συνθετών με την πηγή της δυτικής μουσικής γλώσσας: τους αρχαιοελληνικούς τρόπους και την φυσική τους εξέλιξη στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι.²² Δύο χρόνια αργότερα, ο ίδιος

¹⁷ Γραμμένη στις 31 Ιουλίου 1876.

¹⁸ Οι μελωδίες αυτές καταγράφηκαν από τον ίδιο στο πλαίσιο της επίσκεψής του στην Ελλάδα το 1874 και κατόπιν στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη. Για την ελληνική μετάφραση του χρονικού της αποστολής του, βλ. Α. Α. Μπουργκώ-Ντυκουιντράι, «Αναμνήσεις από μία μουσική αποστολή στην Ελλάδα και στην Ανατολή», μτφρ. Καίτη Ρωμανού, *Μουσικολογία*, 7-8, 1989, σσ. 87-107.

¹⁹ Μία εξ αυτών αφορούσε τον ισοσυγκερασμό των βυζαντινών κλιμάκων, στερόντας τις από τα μικρότερα του ημιτόνιου διαστήματα.

²⁰ Τις ίδιες απόψεις ο Bourgault-Ducoudray θα αναπτύξει και στη μελέτη του: *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Hachette, Παρίσι, 1877. Βλ. ιδιαίτερα τις σσ. 66-67, 71-72.

²¹ Louis Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Lemoine, Παρίσι 1877, σ. 7.

²² Να σημειώσουμε ωστόσο και τις απόψεις του γάλλου μουσικογράφου Francisco Salvador-Daniel (1831-1871) ο οποίος ξεκινώντας από διαφορετική βάση (τη μελέτη της αραβικής μουσικής) προαναγγέλλει, ήδη από το 1863, την ανάγκη εμπλουτισμού της δυτικής αρμονίας με βάση τους τρόπους πέραν του μείζονος και του ελάσσονος. Αναφερόμενος στους εκκλησιαστικούς τρόπους, αναρωτιέται εάν υπάρχει «κάτι το οποίο θα βοηθούσε στην ανάπτυξη του [δυτικού] αρμονικού συστήματος», προτείνοντας παράλληλα την εφαρμογή «ενός αρμονικού συστήματος προσαρμοσμένου στην κλίμακα του εκάστοτε τρόπου χωρίς να αλλοιώνεται ο χαρακτήρας της μελωδίας». «Εδώ», καταλήγει ο ερευνητής, «πιστεύουμε ότι βρίσκεται η πηγή ενός νέου αρμονικού πλούτου, του οποίου η εφαρμογή θα μπορούσε να συνδυαστεί με αυτόν που ήδη κατέχουμε». Βλ. Francisco Salvador-Daniel, *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Bastide, Αλγέρι 1863, σσ. 62-63. Στη συλλογή του *Album de chansons arabes, mauresques et kabiles* που εξέδωσε αργότερα επιχείρησε να εφαρμόσει τις θεωρίες του στην εναρμόνιση αραβικών τραγουδιών. Ωστόσο, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε κατά πόσον οι μελέτες του ήσαν γνωστές στους μουσικούς κύκλους του Παρισιού. Αρκετά νωρίτερα από τον Salvador-Daniel, ο Louis Lucas στο βιβλίο του *Une*

υποστήριζε τις απόψεις αυτές και στην διάλεξη που έδωσε στο πλαίσιο των εκδηλώσεων της Διεθνούς Έκθεσης στο Παρίσι. Βασική του πεποίθηση ήταν ότι «η χρήση των ελληνικών κλιμάκων είναι συμβατή με τη σύγχρονη πολυφωνία»²³ και ότι οι σύγχρονοι συνθέτες έπρεπε να επωφεληθούν από τις απεριόριστες τεχνικές και εκφραστικές δυνατότητες που αυτές παρείχαν. Προκειμένου ο ίδιος να ενδυναμώσει την επιχειρηματολογία του παρουσίασε συγκεκριμένα παραδείγματα τρόπων,²⁴ δίνοντας παράλληλα συμβουλές για την χρήση τους ανάλογα με το χαρακτήρα (ήθος) του καθενός. Με αυτόν τον τρόπο, ο Bourgault-Ducoudray ανταποκρινόταν σε ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα που αντιμετώπιζε η μουσική σύνθεση εκείνη την εποχή: «να είναι κάποιος καινοτόμος παραμένοντας απλός».²⁵ Τις απόψεις αυτές ο ίδιος τις ανέπτυξε και στο πλαίσιο του μαθήματος της ιστορίας της μουσικής που είχε αναλάβει στο Conservatoire του Παρισιού την περίοδο 1878-1908. Μεταξύ των μαθητών του ο Charles Kœchlin (1867-1950) και κυρίως ο Maurice Emmanuel (1862-1938) αφομοίωσαν και αξιοποίησαν ο καθένας με διαφορετικό τρόπο τις νέες δυνατότητες που προσέφεραν οι τρόποι.

Στο πλαίσιο αυτό, δεν ήσαν λίγοι εκείνοι οι οποίοι θεώρησαν την ένταξη και ευρεία χρήση των τρόπων στη μουσική γλώσσα ως μια αντίδραση στην ολοένα πιο πυκνή και πολύπλοκη χρωματικότητα του ύστερου ρομαντισμού. Ήδη από το 1879 ο Saint-Saëns οραματιζόταν στην *Nouvelle Revue*:

Η τονικότητα, η οποία έθεσε τις βάσεις για τη σύγχρονη αρμονία, καταρρέει. Αυτό οφείλεται στο δογματισμό του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου. Οι αρχαίοι τρόποι εισέρχονται επί της σκηνής και κατόπιν αυτών θα εισβάλλουν στην τέχνη οι τρόποι της Ανατολής των οποίων η ποικιλία είναι τεράστια. Όλα αυτά θα παράσχουν νέα στοιχεία στην εξαντλημένη μελωδία. [...] Η αρμονία επίσης θα αλλάξει και ο ρυθμός, ο οποίος έχει ελάχιστα

Révolution dans la musique (Paulin & Lechevalier, Παρίσι 1849) –στηριζόμενος περισσότερο στον ερασιτεχνικό του ενθουσιασμό και όχι σε κάποιες γερές θεωρητικές βάσεις– διέβλεπε μέσα από τη δημοτική μουσική (και ιδιαίτερα αυτή της Βρετανίας) τη δυνατότητα απεγκλωβισμού από τη «φυλακή» του μείζονα και του ελάσσονα. Εκλαμβάνοντας τα μικροδιαστήματα που χρησιμοποιούσε η δημοτική μουσική παράδοση (όχι μόνο η ευρωπαϊκή αλλά και αυτή των Ινδών και των Αράβων) ως επιβίωση του εναρμόνιου γένους των αρχαίων Ελλήνων, οραματιζόταν μια πλήρη αξιοποίησή τους στη μουσική του μέλλοντος. Βλ. Jocelyn Godwin, *Music and the Occult. French Musical Philosophies 1750-1950*, University of Rochester Press, Rochester 1995, σσ. 137-139, καθώς και την υποσημείωση 3 του προηγούμενου κεφαλαίου.

²³ Louis Bourgault-Ducoudray, «La modalité dans la musique grecque», Διάλεξη στη Διεθνή Έκθεση του 1878 (7 Σεπτεμβρίου 1878), Imprimerie Nationale, Παρίσι 1879, σ. 5.

²⁴ Τα μουσικά παραδείγματα αυτά τα είχε αντλήσει από την αρχαία ελληνική μουσική, το γρηγοριανό μέλος, τη βυζαντινή μουσική και από τα ελληνικά και ανατολίτικα δημοτικά τραγούδια.

²⁵ *Ο.π.*, σ. 48.

αξιοποιηθεί, θα εξελιχθεί. Απ' όλα αυτά θα προκύψει μια νέα τέχνη [...].²⁶

Το κατά πόσο ο Saint-Saëns συμμετείχε ο ίδιος στη γενικότερη εξέλιξη και αξιοποίησε δημιουργικά τα νέα αυτά στοιχεία που με τόσο ενθουσιασμό προανήγγειλε αποδείχθηκε από την ιστορία. Η ανανέωση του μουσικού υλικού, έτσι όπως ο ίδιος την αντιλαμβανόταν, αφορούσε μάλλον την ανεπεξέργαστη χρήση των τρόπων τους οποίους ο ίδιος εξήρε για τον αρμονικό και μελωδικό πλούτο που αυτοί περιέκλειαν. Η επιφανειακή προσέγγιση του ζητήματος από τον Saint-Saëns είναι έκδηλη, καθώς ο ίδιος χρησιμοποίησε περιστασιακά την τροπικότητα μόνο ως μελωδικό στοιχείο προκειμένου να δώσει μια «εξωτική» χροιά, εντάσσοντάς την στο αυστηρό πλαίσιο των αρχών της τονικότητας.²⁷ Οι συντηρητικές απόψεις του και η εχθρική του στάση απέναντι σε οποιονδήποτε νεωτερισμό καθιστούσαν εξαιρετικά δύσκολη την ουσιαστική ένταξη των τροπικών κλιμάκων στο αρμονικό ιδίωμα της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης –έτσι όπως αυτή πραγματοποιήθηκε στο έργο του Fauré, του Debussy και του Emmanuel– και την αξιοποίηση των δυνατοτήτων που προσέφεραν στη μουσική σύνθεση. Ανάλογη περίπτωση αποτελεί και αυτή του Camille Erlanger. Στην όπερά του *Aphrodite* [*Αφροδίτη*] (1905), βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Pierre Louÿs,²⁸ κάνει μια ευρεία χρήση των τρόπων παραμένοντας όμως μόνο στο πλαίσιο μιας εξωτικής γραφικότητας. Η ελληνιστική περίοδος στην οποία εκτυλίσσεται η –μάλλον αλεξανδρινή παρά αρχαιοελληνική– υπόθεση του έργου αποδίδεται από τον συνθέτη μέσω μιας έντονης ανατολίτικης τροπικότητας. Στο πλαίσιο αυτό δεν διστάζει να αντλήσει το μελωδικό του υλικό από τη σύγχρονη εθνομουσικολογική έρευνα. Το πρώτο τραγούδι από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* –το νανούρισμα: «Άιντε κοιμήσου κόρη μου»– χρησιμοποιείται ως χορευτικό μοτίβο στο έργο του Erlanger.²⁹

²⁶ Camille Saint-Saëns, «Causerie musicale», *La Nouvelle Revue*, 1, Οκτώβριος 1879, σ. 643.

²⁷ Αυτό διαπιστώσαμε και στη χρήση της δημοτικής μελωδίας από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray που έκανε ο ίδιος στην *Αντιγόνη*. Βλ. το προηγούμενο κεφάλαιο σσ. 87-89.

²⁸ *Αφροδίτη*, λυρικό δράμα σε 5 πράξεις, σε λιμπρέτο Louis de Gramont.

²⁹ Ο Bourgault-Ducoudray στα σχόλιά του αναφέρει ότι ο χρωματικός ανατολίτικος τρόπος του τραγουδιού έχει αρκετές ομοιότητες με τον ελάσσονα τρόπο (στη συγκεκριμένη περίπτωση με την κλίμακα της σολ ελάσσονος). Αυτή την παρατήρηση φαίνεται να λαμβάνει υπόψη ο Erlanger καθώς μετέφερε τη μελωδία αυτή στην όπερά του.

Louis Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, πρώτη μελωδία, μμ. 1-4.

Camille Erlanger, *Aphrodite*, σπαρτίτο, 3^η Πράξη, tableau 3.

Το γεγονός αυτό δεν εμπόδισε έναν από τους μουσικοκριτικούς της εποχής να παρατηρήσει ότι στο συγκεκριμένο σημείο «ο κ. Erlanger εμπνέεται από αυθεντικά αρχαιοελληνικά άσματα»!³⁰ Η αστοχία αυτής της επισήμανσης μαρτυρά την συγκεχυμένη εικόνα που είχε καλλιεργηθεί στον τομέα αυτό: ο εμπλουτισμός και η διάδοση των γνώσεων γύρω από την αρχαιοελληνική μουσική και η σχεδόν ταυτόχρονη πρόοδος της εθνομουσικολογικής έρευνας στο ελληνικό έδαφος τροφοδότησαν τη «διψασμένη» φαντασία των μουσικών με ένα σύνολο αναφορών όχι αυστηρά προσδιορισμένων.³¹ Η πρόσληψη μιας «εξωτικής» και φιλήδονης αρχαιότητας, έτσι όπως αποτυπώθηκε στο έργο του Louÿs, συναντούσε και νομιμοποιούσε αυτού του είδους τις «ελευθερίες» στην κατανόηση και χρήση του ελληνικού μουσικού υλικού. Βασικός συνδετικός κρίκος των δύο μουσικών παραδόσεων αποτελούσαν οι τροπικές κλίμακες.³²

Ανεξαρτήτως όμως από την εκάστοτε επιφανειακή προσέγγιση του ζητήματος της τροπικότητας, είναι ολοφάνερο ότι η τελευταία είχε συνδεθεί με ένα πλέγμα αναφορών στο οποίο η εκάστοτε πρόσληψη της ελληνικής αρχαιότητας είχε μια εξέχουσα θέση. Χωρίς η ίδια η χρήση των τρόπων να είναι δεσμευτική, ωστόσο θεωρήθηκε απόλυτα θεμιτή σε σημείο να καταστεί –τουλάχιστον μέχρι τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα– μια από τις δημοφιλέστερες μεθόδους αρχαϊσμού και ένα είδος μουσικού κλισέ από το οποίο, συνθέτες και κοινό, δύσκολα μπορούσαν να απαγκιστρωθούν. Με τον ίδιο τρόπο, δηλαδή ως άτυπη σύμβαση και όχι ως απαραβίαστο κανόνα, οι συνθέτες έλαβαν υπόψη τους και τις αναφορές των θεωρητικών για το λεγόμενο «ήθος» των τρόπων προκειμένου αυτοί να αξιοποιηθούν καταλλήλως.³³

³⁰ Adolphe Jullien, «Aphrodite», *Le théâtre*, 176, 1906, σ. 21.

³¹ Στην πρώτη δημοσίευση του πρώτου δελφικού ύμνου στον Απόλλωνα, ο Théodore Reinach ήταν κατηγορηματικός: «[η μελωδία του ύμνου] δεν έχει καμία σχέση με τις πλατειές και ακαθόριστες ψαλμωδίες της ανατολίτικης μουσικής, με τις οποίες μια επιπόλαιη θεωρία επιθυμεί να συνδέσει τη μουσική των Ελλήνων: αντίθετα, ξεχωρίζει από το καθαρό και ακριβές της περίγραμμα. Εάν κάτι θυμίζει το μέλος του ύμνου στη σύγχρονη μουσική, είναι κάποιες “ποιμενικές μελωδίες” των ορεινών περιοχών με το αφεές και μελαγχολικό τους ύφος [...]». Βλ. Théodore Reinach, «La musique des hymnes de Delphes», *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1893, σ. 602. Ωστόσο, ο Reinach φαίνεται να αγνοούσε ότι η διαχωριστική γραμμή μεταξύ των δημοτικών μελωδιών που ο ίδιος επικαλείται και της λεγόμενης ανατολίτικης μουσικής παρέμενε εκείνη την εποχή σε ορισμένες περιπτώσεις ασαφής.

³² Ακόμη και ο Saint-Saëns «εμπλούτισε» μελωδικά την αυστηρή και ακαδημαϊκή παρτιτούρα της *Αντιγόνης* με ένα δημοτικό τραγούδι από τη συλλογή του Bourgault-Ducoudray.

³³ Ήδη από τον 18^ο αιώνα, ο θεωρητικός και συνθέτης Jean-François Lesueur (1760-1837), υπέρμαχος της ευρείας χρήσης των τρόπων, ζητούσε παράλληλα να ληφθεί υπόψη και το ήθος τους, ενώ ο Gevaert, στο περίφημο σύγγραμμά του, αναφέρεται εκτενώς σε αυτές τις ιδιότητες των τρόπων μέσα από ένα πλήθος πηγών.

Η ανακίνηση του ενδιαφέροντος για τους ελληνικούς τρόπους που πραγματοποιήθηκε στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα είχε ως αφετηρία τόσο το γρηγοριανό μέλος όσο και το δυτικοευρωπαϊκό δημοτικό τραγούδι. Το κοινά αισθητικά χαρακτηριστικά των δύο αυτών μουσικών παραδόσεων τροφοδότησαν αναπόφευκτα την πρόσληψη της πρωτογενούς πηγής τους: την ελληνική αρχαιότητα.³⁴ Ενώ όμως η τροπικότητα είχε αρχικώς στο πλαίσιο της τονικής γλώσσας μια αποσπασματική και υποβλητική φύση, αργότερα –και με την παράλληλη επιρροή άλλων τροπικών παραδόσεων (όπως η ρωσική και η ινδική)– θα αποτελέσει έναν ξεχωριστό «τρόπο σκέψης»,³⁵ καθώς αρκετοί συνθέτες (με κυρίαρχη μορφή τον Maurice Emmanuel) θα την χρησιμοποιήσουν «χωρίς διάθεση αρχαϊσμού, αλλά από ένστικτο».³⁶ Υπό την έννοια αυτή, η τροπικότητα θα αποβάλλει την εικόνα μιας απλοϊκής και αφελούς τεχνοτροπίας με «γραφικές» διαθέσεις και θα αναδειχθεί σε μια ιδιάζουσα γλώσσα, απαιτώντας ιδιαίτερες ικανότητες για να χρησιμοποιηθεί και να κατανοηθεί. Ο παραλληλισμός που κάνει ο Kœchlin με τη φαινομενική απλότητα των αρχαιοελληνικών μνημείων είναι αρκετά εύστοχος:

Πρέπει να εκπαιδεύσει κάποιος την ακοή του και να μάθει να ακούει τροπικά, ώστε να καταφέρει να κατανοήσει το νόημα αυτών των φράσεων. Αλλά τί; Πιστεύετε ότι μπορείτε εξ αρχής να εισχωρείτε σε κάθε είδους μουσική και ιδίως σε αυτή που βρίσκεται σε ένα υψηλότερο επίπεδο από την πεζή καθημερινότητα; Δεν γνωρίζετε ότι μόνο ο τίτλος της *Προσευχής κάτω από την Ακρόπολη* του Renan, απαιτήσε από τον συγγραφέα ένα χρονικό διάστημα έως ότου ο ίδιος να προσεγγίσει την τέλεια ομορφιά των *Προπυλαίων* και του *Παρθενώνα*; Εάν ο δωρικός [ρυθμός] σάς φαίνεται ψυχρός και προτιμάτε τον φορτωμένο, περίπλοκο και σχεδόν επιτηδευμένο κορινθιακό, σημαίνει ότι δεν μπορείτε να διακρίνετε την ευλύγιστη και σθεναρή γοητεία του ναού της παρθένου Αθηνάς. Ομοίως, είναι απαραίτητο να μυηθεί κανείς σε αυτό που εκφράζουν οι

³⁴ Ο Gevaert στον πρώτο τόμο της πραγματείας του *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* συνέταξε έναν πίνακα όπου αντιπαραθέτει παραδείγματα χρήσης των ελληνικών τρόπων στην αρχαιοελληνική μουσική, στους ύμνους της καθολικής και προτεσταντικής εκκλησίας και στο δημοτικό τραγούδι πολλών χωρών.

³⁵ Henri Gœnrad, *ό.π.*, σ. 261.

³⁶ Charles Kœchlin, «La mélodie», *Cinquante ans de musique française*, τόμος 2, Ladislas Rohozinsky, επιμ., Librairie de France, Παρίσι 1925, σ. 36.

τρόποι και πρωτίστως στον τρόπο με τον οποίο το εκφράζουν.³⁷

Συμπερασματικά, μπορεί να υποστηριχθεί ότι το αίτημα για μια επανένταξη των αρχαιοελληνικών τρόπων και μια συστηματική τους χρήση στο πλαίσιο της σύγχρονης μουσικής γλώσσας εκδηλώθηκε σε δύο επίπεδα: αφενός, αποτέλεσε τη δημοφιλέστερη μέθοδο αρχαϊσμού, αφετέρου, δημιούργησε τις προϋποθέσεις ώστε να αναπτυχθεί ένα ιδιάζον αρμονικό ιδίωμα, «διευρύνοντας» την τονικότητα και όχι καταργώντας την. Αντίστοιχα, η προσπάθεια απεγκλωβισμού από τον λαβυρινθώδη κόσμο των ρομαντικών υποκειμενικών εξάρσεων έβρισκε στο ζήτημα της τροπικότητας μια διέξοδο που οδηγούσε σε μια πιο αγνή και ανεπιτήδευτη έκφραση, φθάνοντας μέχρι την πλήρη απογύμνωση και ουδετεροποίηση της μουσικής γλώσσας. Όπως παρατηρεί ο Carl Dahlhaus, δεν είναι τυχαίο ότι κατά τον 19^ο αιώνα

ο ενθουσιασμός για τη δημοτική μουσική και η τάση προς τον κλασικισμό ήταν συμπληρωματικά και όχι αντιθετικά [φαινόμενα]. Ο κλασικισμός εθεωρείτο ως η τελική και τέλεια έκφραση ενός πράγματος που διαμορφώθηκε πρώτα στη δημοτική μουσική· η *ευγενής απλότητα* του κλασικού ύφους αποτελούσε, μέσα από την ανανεωμένη και μεταλλαγμένη της μορφή, την απλότητα της δημοτικής μουσικής.³⁸

Στην προκειμένη περίπτωση, η τροπικότητα –είτε αυτή προερχόταν από τη δημοτική μουσική, είτε από το γρηγοριανό μέλος– παρείχε τη δυνατότητα διαμόρφωσης ενός νέου είδους κλασικισμού, κατά τα πρότυπα του μουσικού γερμανικού κλασικισμού του 18^{ου} αιώνα. Αυτός ο ιδιότυπος κλασικισμός λάμβανε μια συμβολική και άκρως εμβληματική υπόσταση, καθώς οι ρίζες του ανιχνεύονταν στην αρχαιοελληνική μουσική παράδοση, ενώ παράλληλα τροφοδοτήθηκε από την εθνικιστική ιδεολογία που αναπτύχθηκε στη Γαλλία στο τέλος του 19^{ου} αιώνα.³⁹ Από την άλλη πλευρά, η τροπικότητα, μέσα από την επεξεργασμένη χρήση της, παρείχε τη δυνατότητα καινοτομιών στην αρμονική γλώσσα και πρότεινε μια σοβαρών αξιώσεων εναλλακτική οδό σε σχέση με τη χρωματικότητα που είχε αναπτύξει ο γερμανικός

³⁷ Charles Kœchlin, «Maurice Emmanuel et la musique modale», *La Revue Musicale* 1947, αναδημοσίευση στο *La Revue Musicale*, n°410-11, 1988, σ. 75.

³⁸ Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, μτφρ. Mary Whittall, University of California Press, Berkeley, Λος Άντζελες 1980, σ. 82.

³⁹ Για το θέμα αυτό βλ. το κεφάλαιο 2.Γ. «Η εθνική αφύπνιση στη γαλλική μουσική και ο ρόλος της ελληνικής αρχαιότητας», σσ. 172-189.

ρομαντισμός με αποκορύφωμα τον Wagner.⁴⁰ Το διττό αίτημα για εξέλιξη και απλούστευση της μουσικής γλώσσας έβρισκε στο ζήτημα της τροπικότητας ποικίλες δυνατότητες πραγμάτωσής του.

Όσον αφορά τη χρήση των τρόπων ως μέσο αναφοράς στην ελληνική αρχαιότητα, πρέπει να τονιστεί ότι αυτή υπήρξε η προσφιλέστερη τεχνική που ακολούθησαν οι συνθέτες στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, όχι μόνο λόγω του ιστορικού βάρους που οι κλίμακες αυτές έφεραν, αλλά κυρίως διότι συνιστούσαν μια από τις πλέον γνωστές και μελετημένες πτυχές της αρχαιοελληνικής μουσικής. Επιπλέον, η τροπικότητα αποτελούσε ήδη μια κατάκτηση της σύγχρονης μουσικής γλώσσας, ώστε να μπορεί να ενσωματωθεί ομαλά στο ιδίωμα του εκάστοτε συνθέτη. Ο τελευταίος, άλλωστε, δεν ήταν αναγκασμένος να εντυφλήσει στις επιμέρους τεχνικές παραμέτρους, παραμένοντας απλώς σε μια επιφανειακή χρήση της, ήτοι σε ένα τροπικίζον ιδίωμα προκειμένου να αποδώσει την επιθυμητή αρχαϊκή χροιά. Αρκούσε μια μελωδία γραμμένη σε μια κλίμακα με χαμηλωμένο –άρα τονικά αδρανοποιημένο– προσαγωγέα προκειμένου να δώσει την ψευδαίσθηση ενός τρόπου, εξασφαλίζοντας άμεσα αποτελέσματα στον ακροατή. Αν και οι γνώσεις γύρω από τη ρυθμική παράμετρο της αρχαιοελληνικής μουσικής ήσαν σε ένα εξίσου προχωρημένο επίπεδο, η αξιοποίησή της, τόσο ως μέσο αρχαϊσμού, όσο και ως μέσο καινοτομιών δεν ήταν εκείνη την εποχή –για ιστορικούς λόγους– εφικτή. Είναι αυτονόητο ότι σε αυτόν τον τομέα οι τρόποι εξασφάλιζαν καλύτερα και αμεσότερα αποτελέσματα σε σχέση με το περισσότερο αφηρημένης φύσεως ρυθμικό στοιχείο.⁴¹ Αντίστοιχα, η, μεμονωμένη ή σε ενορχηστρωτικό επίπεδο, χρήση του φλάουτου και της άρπας, αφενός μεν αποτέλεσε μια, ευρέως διαδεδομένη, άμεση αναφορά στην αρχαία λύρα

⁴⁰ Όπως σημειώνει ο Carl Dahlhaus, ένα από τα κύρια αιτήματα του μουσικού 19^{ου} αιώνα ήταν η αναζήτηση της πρωτοτυπίας στις μουσικές ιδέες. Βλ. Carl Dahlhaus, *ό.π.*, σ. 44, 97-98. Η έννοια της μουσικής καινοτομίας στα τέλη του 19^{ου} αιώνα αφορούσε περισσότερο το αρμονικό ιδίωμα και όχι τόσο το ρυθμικό στοιχείο καθαυτό. Στο πλαίσιο αυτό, οι δηλώσεις του Bourgaault-Ducoudray (βλ. υποσημείωση 25), καθώς και του Saint-Saëns (βλ. υποσημείωση 26) αναφορικά με τη χρήση των τρόπων είναι άκρως διαφωτιστικές. Είναι χαρακτηριστικό ότι η αναφορά του τελευταίου στην επικείμενη εξέλιξη της ρυθμικής παραμέτρου παραμένει αόριστη. Να επισημάνουμε επίσης ότι ο Dahlhaus, με αφορμή τα παραδείγματα των Bartók και Stravinsky, θεωρεί ότι η μουσική πρωτοπορία των αρχών του 20^{ου} αιώνα βασίστηκε σε σημαντικό βαθμό στην αφομοίωση στοιχείων από τη δημοτική μουσική στο δυτικό αρμονικό ιδίωμα, κάτι που δεν ίσχυε τόσο για τις περιπτώσεις ενός «ιστορικιστικού αρμονικού ύφους το οποίο καλλιεργήθηκε μέσα από την τάση εναρμόνισης του γρηγοριανού μέλους, μια διαδικασία που άφησε τα ίχνη της σε ορισμένα έργα του Saint-Saëns». Βλ. *ό.π.*, σ. 97. Εδώ ο Dahlhaus φαίνεται να υποβαθμίζει, ή να αγνοεί τη σημαντικότερη συνεισφορά του Niedermeyer (βλ. παραπάνω, σσ. 108-109) και την κορυφαία περίπτωση του Fauré στη διαμόρφωση και εξέλιξη του αρμονικού ιδιώματος του οποίου οι εκκλησιαστικοί τρόποι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο.

⁴¹ Οι μετρικοί πόδες της αρχαιότητας αποτέλεσαν, μαζί με τους τρόπους, ένα πεδίο στο οποίο εντύφωσε ο Maurice Emmanuel με αποτέλεσμα ο ίδιος να αξιοποιήσει αργότερα τις γνώσεις του στα έργα του *Prométhée enchaîné* [*Προμηθέας δεσμώτης*] (1918) και *Salamine* [*Σαλαμίνα*] (1928).

και τον αρχαίο αυλό, αφετέρου δε, αυτή η ηχοχρωματική αξιοποίηση ήταν ποιοτικώς και ποσοτικώς περιορισμένων δυνατοτήτων και ως εκ τούτου περισσότερο «αναλώσιμη».

Είναι πλέον φανερό, ότι η τροπικότητα, μέσα από τη διττή της φύση (γρηγοριανό μέλος, ευρωπαϊκό δημοτικό τραγούδι) αλλά από τη διττή της εκδήλωση (μέθοδος αρχαϊσμού, μέθοδος διεύρυνσης της αρμονικής γλώσσας) παρείχε πλούσιες δυνατότητες, τόσο σε τεχνικό όσο και σε αισθητικό επίπεδο. Ωστόσο, η ουσιαστική αξιοποίηση του ιδιώματος αυτού στο πλαίσιο των αναφορών στην ελληνική αρχαιότητα άργησε να πραγματοποιηθεί, καθώς μόνο όσοι είχαν ειδικές γνώσεις στον τομέα αυτό μπορούσαν να προχωρήσουν σε ανάλογες αναζητήσεις. Η πλειοψηφία των περιπτώσεων τουλάχιστον μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα αρέστηκε σε μια επιφανειακή αντιμετώπιση των τρόπων παραμένοντας στο επίπεδο μιας γραφικής εικόνας της αρχαιότητας, εικόνας που το ακαδημαϊκό πνεύμα της εποχής είχε καλλιεργήσει σε όλους τους τομείς της καλλιτεχνικής δημιουργίας.